
De Musica, 2017 – XXI

Perché la musica? Le quattro cause dell'estetica musicale

Stefano Oliva

Abstract

Obiettivo del presente contributo è di reimpostare l'indagine sul senso del fenomeno musicale svincolando l'analisi dal paradigma linguistico che obbliga a interrogarsi sul significato delle «forme sonore in movimento». Al quesito sul senso si sostituisce la domanda sul perché, che trova in Berio e in Wolff due differenti trattazioni. Adottando uno schema di matrice aristotelica, la riflessione individua nelle quattro cause (materiale, formale, efficiente, finale) altrettante piste da percorrere per giungere a una comprensione non riduttiva del fenomeno musicale. In particolare, riannodando i fili del confronto con l'indagine sul linguaggio, il ricorso alle quattro cause consente di considerare la musica sotto i due aspetti di *energeia* e *ergon*, di attività e prodotto. La musica non si riduce pertanto a un segno significante ma si mostra come un fenomeno complesso, il cui studio riguarda tanto l'estetica quanto l'etica, tanto la musicologia quanto l'antropologia e la filosofia.

Pregiudizi e domande dell'estetica musicale

La riflessione filosofica sulla musica sembra non riuscire a discostarsi dalla continua riproposizione dell'interrogativo sul senso della costruzione sonora. La domanda che più o meno esplicitamente ci si pone è: di che cosa parla la musica? Non c'è estetica musicale che non si imbatte nel modello linguistico o, al limite, che non tenti di giustificare il suo discostarsene. A leggere la maggior parte dei saggi dedicati all'argomento, pare che il nostro



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

rapporto con le «forme sonore in movimento»¹ non sia altro che un tentativo di sciogliere l'enigma² costituito dal linguaggio dei suoni. Ad aggravare la situazione contribuisce l'inarrestabile tendenza a interpretare il senso della musica in termini emotivi; in questo modo l'interrogativo si specifica, diventando: com'è possibile per un brano esprimere tristezza, gioia ecc.? La filosofia della musica è pertanto schiava di due pregiudizi, i quali a loro volta si traducono in due domande. I pregiudizi: *a*) la musica è una forma di linguaggio e in particolare *b*) essa è il linguaggio delle emozioni. Le domande: α) qual è il senso della musica? β) di quali contenuti emotivi è portatrice la musica e in che consiste la sua capacità espressiva?

Ora, lo spettro delle risposte può essere considerato anche molto ampio, ma di fatto si limita frequentemente a poche posizioni principali, di cui le altre non sono che variazioni sul tema. Rispetto ad α) si risponderà che α') la musica non ha nessun senso ma è un mero gioco combinatorio o che invece α'') essa ha specifici contenuti (di che tipo, a questo livello, ancora non è il momento di dire); rispetto a β , si dirà che β') la musica esprime emozioni proprie – puramente musicali – o viceversa che β'') le emozioni con cui entriamo a contatto nella musica sono quelle della nostra vita quotidiana.

¹ Il riferimento è al padre dell'estetica musicale contemporanea e della corrente formalista, Eduard Hanslick, per il quale notoriamente «contenuto della musica sono *forme sonore in movimento*» (Eduard HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854; trad. it. *Il Bello musicale*, Palermo, Aesthetica 2001, p. 63).

² «Tutte le opere d'arte, e l'arte nel suo insieme, sono enigma; ciò ha irritato fin dai tempi antichi la teoria dell'arte. Il fatto che le opere d'arte dicano qualcosa e con lo stesso respiro lo nascondano, indica il carattere d'enigma sotto l'aspetto del linguaggio. [...] Del carattere d'enigma di quest'ultima [ovvero dell'arte] può accertarsi in modo elementare chi viene detto privo di musicalità, chi non comprende il "linguaggio della musica", chi percepisce solo insensatezze e si meraviglia del perché di tali rumori; la differenza tra ciò che egli ode e ciò che ode l'iniziato definisce il carattere d'enigma» (Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1970; trad. It. *Teoria estetica*, Torino, Einaudi 2009, p. 162).

a) la musica è una forma di linguaggio		b) la musica è il linguaggio delle emozioni	
α) qual è il senso della musica?		β) di che tipo di emozioni ci parla la musica?	
α') la musica non ha nessun senso	α'') la musica ha contenuti specifici	β') la musica esprime emozioni puramente musicali	β'') la musica esprime emozioni comuni e quotidiane

È evidente come lo sviluppo della domanda β dipenda dalla risposta α'' : una volta ammesso che la musica esprime un contenuto, si può poi specificare di che cosa e in che modo la costruzione sonora sia espressiva. Le due varianti β' e β'' adombrano rispettivamente le posizioni dell'*externality claim* e dell'*arousal theory*, i due maggiori orientamenti del dibattito analitico sulla musica³, che difendono alternativamente una posizione cognitivista e una teoria eccitazionista. Se per il primo orientamento il significato della musica è *nella* musica stessa, vale a dire nell'oggetto intenzionale costituito dalla sola struttura sonora senza riferimento ad alcun contesto extra-musicale, per il secondo la musica è profondamente intrecciata con i nostri vissuti emotivi comuni in quanto ha la capacità di suscitare determinate risposte nell'ascoltatore, andando ad attivare meccanismi di empatia tipici della sensibilità umana⁴.

³ Per una presentazione articolata del dibattito che anima l'estetica musicale anglo-americana e per la definizione dell'opposizione tra *externality claim* e *arousal theory*, rimandiamo a Domenica LENTINI, *Introduzione a EAD.* (a cura di) *La musica e le emozioni. Percorsi nell'estetica analitica*, Milano-Udine, Mimesis 2014.

⁴ Campione dell'orientamento cognitivista è Peter Kivy, il quale propone uno schema fenomenologico-intenzionale secondo cui «l'oggetto dell'emozione è [...] la bellezza della musica, la credenza è che la musica sia bella; il sentimento è il tipo di eccitazione o di euforia o di stupore o di meraviglia... che una tale bellezza comunemente suscita» (Peter KIVY, *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press 2002; trad. it. *Filosofia della musica. Un'introduzione*, Torino, Einaudi 2007, p. 159). Più sfumata è la posizione di Jerrold Levinson, il quale da una parte ritiene che l'espressività sia una proprietà inequivocabile della musica ma dall'altra ammette la necessità di una risposta empatica da parte dell'ascoltatore, coinvolto dalle vicende della *persona musicale* che pare essere l'agente protagonista del movimento sonoro (cfr. Jerrold LEVINSON, *The Pleasure of Aesthetics*, Ithaca, Cornell University Press 1996). Rappresentativo dell'orientamento eccitazionista è Derek Matravers, per il quale una reale comprensione della musica non può prescindere, ma

Facciamo ora un passo indietro e torniamo alla domanda α . Si noti come anche una risposta secca e apparentemente liquidatoria come α' non faccia altro che adottare lo schema linguistico (a), accettando, sebbene in modo negativo, di rispondere al quesito sul senso (α) attestandosi sulla posizione del non-senso. In questo modo la strategia che vuole affrontare la musica a partire dal linguaggio, individuando il “messaggio” della prima a partire dallo stesso concetto di messaggio offerto dal secondo, non viene scardinata o rifiutata ma semplicemente introiettata, anche se in forma negativa. Rispondendo al quesito α , la risposta che nega un senso alla musica non fa che situarsi all’interno del paradigma linguistico, sebbene per contrasto, perché, come ricorda Jean-Luc Nancy, anche «silenzio e mutismo sono categorie del linguaggio»⁵. Di qui le diverse declinazioni dell’ineffabilismo musicale⁶, vero e proprio rovescio di un modello integralmente linguistico a partire dal quale giudicare lo statuto della musica.

Prospettare una spiegazione della comprensione musicale a partire dalla comprensione linguistica presenta inoltre due inconvenienti metodologici, su cui raramente ci si sofferma. Il primo: per cercare di interpretare la musica a partire dal linguaggio, si dovrebbe disporre di un modello linguistico completo o almeno soddisfacente, mentre il più delle volte il confronto tra frase musicale e frase verbale viene schiacciato su un’ingenua idea referenzialista e associazionista, in cui basta che qualcosa “faccia venire in mente” qualcos’altro⁷ perché il primo polo sia visto come un significante e il secondo come un significato. In questa caricaturale rappresentazione del linguaggio,

anzi si deve basare sulla risposta emozionale generata nell’ascoltatore (cfr. Derek MATRAVERS, *Art and Emotion*, Oxford, Clarendon Press 1998).

⁵ Jean-Luc NANCY, *Corpus*, Paris, Métailié 1992 (trad. It. *Corpus*, Napoli, Cronopio 1995, p. 93).

⁶ Emblematica a tal proposito è l’opera di Vladimir JANKÉLÉVITCH, *La musique et l’ineffable*, Paris, Armand Colin 1961 (trad. it. *La musica e l’ineffabile*, Napoli, Tempi Moderni 1985). Per una ricostruzione della metafisica musicale di Jankélévitch, si veda Silvia VIZZARDELLI, *Battere il tempo. Estetica e metafisica in Vladimir Jankélévitch*, Macerata, Quodlibet 2003.

⁷ L’idea di significato come percezione di un oggetto/evento che fa venire in mente “qualcos’altro” rispetto all’oggetto/evento stesso viene proposta da Aniruddh D. PATEL, *Music, Language, and the Brain*, Oxford, Oxford University Press 2008 (trad. It. *La musica, il linguaggio, il cervello*, Roma, Fioriti 2014) e criticata da Peter KIVY, *Music, science, and semantics*, in ID., *Sounding off. Eleven Essays in the Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press 2012, pp. 164-188.

implicitamente o esplicitamente accolta da molte teorie, l'unica funzione riconosciuta al nostro parlare è il comunicare messaggi, il che comporta da una parte un evidente impoverimento della considerazione che si ha del discorso umano e dall'altra una banalizzazione del confronto tra musica e linguaggio, in cui si perde la specificità dei due registri espressivi a vantaggio di un'astratta "comunicatività" comune. Ben più interessante è, invece, un approccio come quello di Wittgenstein, il quale richiama l'attenzione sull'affinità tra comprensione musicale e comprensione linguistica per mettere radicalmente in discussione l'idea che ci facciamo generalmente di quest'ultima⁸. In breve: se il confronto tra musica e linguaggio ha un valore, è perché la comprensione di un brano musicale ci dona un esempio in cui l'esperienza del senso non è ridotta a una scarna comunicazione di messaggi, e ciò può illuminare la nostra considerazione del discorso umano, ben più ricco e articolato di un gioco di vasi comunicanti mentali.

Riguardo al secondo inconveniente, bisogna prendere in considerazione il doppio profilo che il linguaggio offre a chi consideri con attenzione l'attività dei parlanti. Questa si presenta per un verso come *energeia*, come attività viva e in corso, per un altro come *ergon*, opera frutto della sedimentazione degli effettivi scambi linguistici⁹. Il linguaggio è alternativamente e allo stesso

⁸ «Ciò che chiamiamo: "comprendere un enunciato" è, in molti casi, molto più simile al comprendere un tema musicale di quanto penseremmo. Ma non voglio dire che il comprendere un tema musicale corrisponda all'immagine che noi tendiamo a farci della comprensione d'un enunciato; ciò che voglio dire è, piuttosto, che quest'immagine della comprensione d'un enunciato è errata, e che il comprendere un enunciato è molto più simile di quanto non sembri a prima vista a ciò che nella realtà accade quando noi comprendiamo una melodia» (Ludwig WITTGENSTEIN, *The Blue and Brown Books*, Oxford, Blackwell 1958; trad. it. *Libro blu e Libro marrone*, Torino, Einaudi 1983, p. 213). Per una ricostruzione della riflessione di Wittgenstein sul rapporto tra musica e linguaggio, rimandiamo a Stefano OLIVA, *La chiave musicale di Wittgenstein. Tautologia, gesto, atmosfera*, Milano-Udine, Mimesis 2016.

⁹ Nel saggio *Le antinomie del linguaggio*, Pavel Florenskij mette a fuoco il dualismo tra linguaggio come *energeia* e linguaggio come *ergon*, già teorizzato da Wilhelm von Humboldt. L'autore di *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts* (1836) risolve però l'apparente contraddizione tra i due aspetti a favore di una considerazione del linguaggio in quanto *energeia*: «Il merito di Humboldt è stata la scoperta della tesi riguardo alla lingua come *energeia* e non l'affermazione dell'antitesi relativa alla lingua come *ergon*» (Pavel FLORENSKIJ, *Antinomija jazyka*, «Studia Slavica Hung», 32, 1-4, 1986; trad. it. *Le antinomie del linguaggio*, in Id., *Attualità della parola. La lingua tra scienza e mito*, a cura di E. Treu, Milano, Guerini 2013, p. 68). Per il filosofo russo la realtà del linguaggio emerge invece da una considerazione complessiva dell'antinomia: «Ma la lingua è un equilibrio vivo di *ergon* ed *energeia*, di "prodotti finiti" e "vita". Detto in modo più preciso, è proprio per questa contraddittorietà, spinta al suo limite estremo, che è possibile la lingua: da un lato eterna, incrollabile [...];

tempo un fare e un fatto, una prassi che si solidifica in un oggetto poetico (intendendo con questa espressione non tanto e non solo la parola fissata su carta dal poeta ma, più in generale, quel particolare artefatto umano che la parola è in se stessa). Ora, il discorso filosofico sulla musica compie nella maggior parte dei casi un'inavvertita semplificazione, limitando il confronto tra musica e linguaggio alla sola dimensione dell'*ergon*, del fatto, dell'opera. Se letta in questa prospettiva, si comprende l'insistente domanda intorno al senso della frase musicale e della sua relazione con l'emotività umana: tutto lo sforzo teorico si concentra sulla significatività di un artefatto (peraltro culturalmente connotato) come l'opera musicale. La musica è un geroglifico, un segno misterioso proveniente da un mondo lontano di cui è nostro compito scoprire il significato. Si perde così l'occasione di considerare la musica in una prospettiva dinamica, in cui l'agire musicale e il fatto sonoro rappresentano i due poli di un fenomeno complesso. Solo conservando questa complessità si può proporre un confronto non banale tra musica e linguaggio.

Ricostruito in questo modo – necessariamente parziale – lo *status quaestionis* dell'interrogazione filosofica intorno alla musica, proviamo a evitare il consueto movimento verso la questione del senso (para)linguistico della musica, volgendo piuttosto a un altro quesito, meno frequente ma non per questo meno pressante: perché la musica?

Un altro modo di interrogare la musica

La domanda che ci poniamo, apparentemente ellittica e capziosa, ha in realtà dalla sua parte dei precedenti non trascurabili. Basteranno due esempi.

Nella prima puntata del ciclo di trasmissioni Rai dal titolo *C'è musica e musica* (1972), Luciano Berio (ideatore del programma) interroga i suoi colleghi, teorici e compositori, domandando: che cos'è la musica? Dopo un primo giro di risposte, la questione diviene un'altra: «Perché la musica? Perché si fa la musica? Perché la si cerca? Perché tanto lavoro per dare un senso alle dita, al fiato?»¹⁰. Le risposte dei suoi prestigiosi interlocutori sono varie e sorprendenti.

dall'altro è invece indicibilmente vicina all'animo di ognuno [...]» (*Ibid.*, p. 73). Per questo motivo «quando si mitiga del tutto l'antinomicità della lingua, con ciò stesso si annienta anche la lingua in se stessa» (*Ibid.*, p. 99).

¹⁰ Luciano BERIO, *C'è musica e musica*, Milano, Feltrinelli 2013, p. 34.

Massimo Mila: Quando si chiede il “perché” di qualche cosa, a questo “perché” generalmente si dà un’accezione teleologica, finalistica, cioè si crede che questo “perché” voglia dire “a che scopo”. [...] È chiaro che con questo sistema di idee non si spiegherà mai niente. [...] Perché la musica, perché questo, perché quest’altro? [...] Perché un albero? Perché sotto ci sono i semi.

Luciano Berio: György Ligeti, compositore ungherese. Perché la musica?

György Ligeti: Perché l’amore?¹¹

André Boucourechliev: Perché la musica? In ogni caso, è qualcosa che è un modello dell’uomo e del suo comportamento.

[...]

Michael Tippett: Tutto ciò che possiamo dire è che andando indietro – ma anche andando avanti – l’arte è vecchia quanto l’umanità. Ci sono dei piccoli flauti, fatti di osso, trovati in una caverna che risale all’età glaciale, ci si possono suonare due note. Quindi l’uomo faceva musica già nell’età glaciale e farà musica quando arriveremo a un’altra età glaciale¹².

Karlheinz Stockhausen: Il vero significato e lo scopo della musica è, prima di tutto, quello di rimodellare gli uomini e di riuscire a modularli all’interno, fino agli atomi che li compongono, attraverso vibrazioni cosmiche che si tramutano in vibrazioni sonore. Sono queste vibrazioni che i musicisti usano, e ne fanno qualcosa di nuovo. In sostanza la musica serve come mezzo per ritrovare noi stessi, è il nostro collegamento con il cosmo, con il divino¹³.

Nonostante il carattere astratto, cursorio e necessariamente improvvisato di alcune risposte, la domanda – posta da un compositore ad altri compositori – pare ineludibile. La musica è qualcosa che *si fa*: domandarsi “perché?” vuol dire provare ad entrare nel cuore di una pratica, di un agire musicale che non può essere immotivato e per il quale, anzi, si spendono energie, tempo, entusiasmo. La domanda sul “perché” costituisce dunque un passo in avanti verso la considerazione della musica non solo in quanto *ergon*, prodotto finito (cioè opera musicale), ma in quanto *energeia*, prassi e attività umana – naturalmente “nostra” – che tuttavia ci interroga come una condotta estranea, come

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 35.

¹³ *Ibid.*, p. 36.

un atteggiamento alieno che non riusciamo a comprendere immediatamente. La musica è qualcosa fatto da noi – e tuttavia, «perché tanto lavoro per dare un senso alle dita, al fiato?».

Il secondo esempio chiama in causa un recente volume di Francis Wolff intitolato, per l'appunto, *Pourquoi la musique?* In realtà il filosofo francese abbandona questo interrogativo fin dalla prima pagina, indicando in un'altra domanda il punto di partenza di ogni ricerca sulla musica: «On ne peut dire *pourquoi* il y a de la musique sans définir d'abord *ce qu'est* la musique»¹⁴. Dopo aver cercato di rendere conto dello statuto ontologico della musica (arte che si fonda non sulle proprietà degli oggetti fisici ma sul suono, il quale riguarda gli *eventi* che coinvolgono tali oggetti), nella seconda parte dell'indagine il quesito, inizialmente accantonato, torna in una forma più determinata: «La musique est l'“art des sons”. C'est l'art qui rend les sons autosuffisants. Mais cela ne nous dit pas pourquoi elle nous fait danser, chanter, pleurer. Ni pourquoi, partout où il y a des hommes, il y a de la musique»¹⁵. In questa nuova formulazione, la domanda “perché la musica?” assume due diverse sfumature: da una parte, ci si chiede perché essa produca specifici effetti emotivi sull'ascoltatore; dall'altra, si pone la questione in termini antropologici, registrando la diffusione della musica in tutte le culture e suggerendo l'idea di una “universalità” della musica. Di nuovo, la domanda sul perché viene accantonata a favore di un'analisi dei problemi legati all'espressività musicale (affrontati, per così dire, tanto da un punto di vista somatico quanto in una prospettiva psicologica) che immerge il lettore nelle consuete dispute sulla comprensione musicale e sul possibile paragone con l'espressività linguistica¹⁶. Wolff distingue una comprensione di tipo semantico (nella quale i suoni vengono intesi in maniera unitaria e articolata, così come viene inteso un discorso) da una di tipo intellettuale (in cui viene colta la permanenza attraverso il mutamento, come nel caso del riconoscimento di un tema nelle sue

¹⁴ Francis WOLFF, *Pourquoi la musique?*, Paris, Fayard 2015, p. 17.

¹⁵ *Ibid.*, p. 89.

¹⁶ Per inciso, Wolff si schiera a favore di un approccio cognitivo che considera il contenuto emotivo *nella* musica, come oggetto della comprensione dell'ascoltatore: «Celle qui est exprimée par la musique n'a pas à être éprouvée mais à être comprise: que nous la comprenions ou non, *elle est*, puisqu'elle est dans la musique. [...] Ainsi notre rapport à cette émotion n'est pas immédiat [...] mais cognitif: nous appréhendons le *fait* que cette musique est rageuse, nous l'entendons bien, nous l'éprouvons comme une vérité, une vérité sensible certes, mais nous ne l'éprouvons pas comme une *émotion* » (*Ibid.*, p. 142).

molteplici variazioni). A queste due forme si deve aggiungere una comprensione di tipo dinamico, capace di cogliere le cause interne del movimento musicale: «Comprendre une musique c'est tout simplement entendre – rien de plus, rien de moins – cette causalité imaginaire. Comprendre une musique, c'est donc entendre la causalité qui unifie ses éléments»¹⁷. A questo punto Wolff approfondisce l'idea di causalità musicale proponendone una declinazione basata sulle quattro tipologie di causa individuate da Aristotele: materiale (pulsazione isocrona, suono di riferimento), formale (raggruppamenti ritmici, melodici e armonici), efficiente (leggi induttive della ripetizione e della “buona prosecuzione”), finale (attesa ritmica, melodica e armonica).

Non ci interessa in questa sede ripercorrere le ulteriori riflessioni presentate nella terza parte del libro, i cui capitoli sono significativamente intitolati “Ce que dit la musique” e “Ce que représente la musique”. Bisogna invece sottolineare come il versante antropologico della domanda “perché la musica?” (lasciato in sospenso per trecentocinquanta pagine) non venga sviluppato se non nell'ultima parte del saggio. Tenendo ferma la distinzione tra «choses» ed «événements», secondo Wolff “perché?” è la domanda che ci facciamo di fronte agli eventi, mentre “che cos'è?” è l'interrogativo riguardante gli oggetti. Ora, la musica, arte degli eventi sonori, è un modo di rappresentare un mondo immaginario costituito da puri eventi, privi di riferimenti precisi a oggetti fisici. Di più, la musica permette di padroneggiare («maîtriser») la concatenazione degli eventi conferendo al loro decorso una logica processuale. In questo modo, attraverso la musica siamo finalmente all'altezza della domanda stessa sul perché degli eventi, domanda che nella vita reale non trova solitamente una risposta certa o soddisfacente: «Pourquoi la musique? Parce qu'il y a du *pourquoi*. Le monde imaginaire de la musique est le monde des *pourquoi* comblés»¹⁸.

Con questa mossa Wolff dà la sua risposta al quesito (la musica ha una funzione apotropaica, esorcizza il cambiamento rendendoci capaci di padroneggiare un flusso di eventi sonori) e cambia la prospettiva dell'indagine: “perché la musica?” non è una domanda tra le tante, dal momento che il “perché” riguarda gli eventi, e la musica è proprio l'arte che cerca di orchestrare gli eventi secondo una logica perspicua, producendo un mondo immaginario

¹⁷ *Ibid.*, p. 162.

¹⁸ *Ibid.*, p. 397.

in cui la concatenazione degli avvenimenti mostra i suoi nessi causali. La musica, in un certo senso, è per antonomasia arte del perché, composizione di motivi.

La prospettiva così raggiunta è senza dubbio interessante ma mostra una parzialità: seguendo lo stesso schema aristotelico proposto da Wolff (ma da lui applicato, per così dire, solo “localmente”, al movimento musicale), l’idea di “padroneggiare gli eventi” risponde esclusivamente al requisito della causa finale, lasciando inesplorate le altre tre cause. Non c’è da meravigliarsi: come vedremo, ogni proposta teorica non fa che privilegiare uno dei quattro aspetti, rispondendo a uno specifico interesse di ricerca. Alla domanda “perché la musica?” si può rispondere in molti modi, seguendo almeno quattro direzioni. Assumeremo dunque lo schema aristotelico e lo applicheremo integralmente al fenomeno musicale, cercando di mettere in luce come molte delle riflessioni sulla musica non abbiano fatto altro che seguire, almeno parzialmente, un simile progetto.

Le quattro cause

Causa materiale

Per iniziare, la musica è l’arte dei suoni¹⁹. La causa materiale non può essere rinvenuta se non nella dimensione acustica, nella trama sonora in cui si traduce l’agire musicale. Apparentemente ovvio, e per questo da riconsiderare con attenzione, l’aspetto materiale della musica pone in realtà non pochi problemi a teorici, filosofi e compositori. Intanto, dicendo che la materia della musica è il suono, si trascura il fatto che non ogni suono può entrare nell’orbito musicale: non intendiamo qui discutere la distinzione tra suono e rumore (che pure andrebbe vagliata) ma l’alternativa tra vibrazione, intesa come evento fisico naturale, e tono, ovvero suono “lavorato”, pronto per l’utilizzo

¹⁹ Da questo assunto prende le mosse anche l’indagine presentata da Alessandro Bertinetto nel volume *Il pensiero dei suoni*: «Provvisoriamente si può assumere che il concetto di musica indichi una forma d’arte particolare, o le attività a essa associate o ancora i prodotti di tale attività: l’arte dei suoni» (Alessandro BERTINETTO, *Il pensiero dei suoni*, Milano, Bruno Mondadori 2012, p. 19). In questa prospettiva, «presupposto necessario dell’arte dei suoni è la dimensione *acustica* » e dunque «una musica non sonora non è musica» (*Ibid.*, p. 20), sebbene «non tutto ciò che si ascolta è musica» (*Ibid.*, p. 24).

musicale. In effetti, come nota Roger Scruton²⁰, la musica non preleva il proprio materiale dalla natura ma predispone differenti serie sonore, considerate in autonomia rispetto alla loro origine fisica. Il musicista manipola toni, vale a dire suoni modulati, proponendo concatenazioni che si sono rese autonome rispetto al movimento causale che le ha prodotte. In questo senso, modi, scale e tonalità si presentano come griglie astratte all'interno delle quali sono ordinati i suoni concreti, una volta depurati della loro materialità grezza. Sulla natura storicamente determinata del materiale musicale, come è noto, prende posizione Adorno: la musica non usa qualunque impressione sonora ma dispone di volta in volta il materiale «socialmente preformato»²¹ in configurazioni sempre diverse. La materia musicale è dunque incrostata di usi, tradizioni e convenzioni che il musicista non può ignorare: il movimento vibratorio non esaurisce l'aspetto materiale del suono musicale.

L'immediata definizione della musica come arte dei suoni viene messa ulteriormente in discussione dalla neoavanguardia novecentesca. La celebre composizione 4'33'' (1952) di John Cage ha posto il problema in maniera paradossale ma non per questo risolvibile con un'alzata di spalle. Il pianista entra nella sala, si siede sullo sgabello di fronte allo strumento, apre il coperchio della tastiera e sosta in silenzio; chiude e riapre il coperchio altre due volte, a sottolineare l'articolazione della composizione in tre movimenti, per poi alzarsi, terminando l'esecuzione. Come suggerisce Alex Ross²², l'opera di Cage indica la condizione limite in cui l'arte dei suoni si svuota, segnando per così dire il grado zero della musica ma non per questo uscendo dal terreno del musicale. Piuttosto, sono ora gli eventuali rumori della sala a riempire il vuoto lasciato dal pianista. Più in generale, se la musica è composizione di suoni articolati, cioè di toni e relative pause, l'uso estremo di uno solo degli

²⁰ Cfr. Roger SCRUTON, *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*, London-New York, Continuum 2009, cap. 2.

²¹ Theodor W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, J.C.B. Mohr 1949 (trad. It. *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi 2002, p. 39).

²² «Cage disse in seguito che a ispirargli 4' 33'' era stata una serie di tele bianche di Rauschenberg esposte al Black Mountain l'anno prima. «La musica è rimasta indietro» pensò tra sé quando conobbe il lavoro di Rauschenberg. [...] La musica era il suono dello spazio circostante. Era al tempo stesso un vertiginoso enunciato filosofico e un rituale contemplativo simile a quelli zen » (Alex ROSS, *The Rest is Noise: Listening to the XX Century*, New York, Farrar, Straus and Giroux 2007; trad. It. *Il resto è rumore: ascoltando il XX secolo*, Milano, Bompiani 2009, pp. 587-88).

ingredienti rende testimonianza della problematicità della definizione di “materiale musicale”.

Causa formale

Distaccata dall'ordine della causalità naturale, storicamente preformata e intimamente problematica, la materia sonora non può fornire alcuna risposta alla domanda “perché la musica?” senza chiamare in causa il principio formale. Questa è forse l'intuizione più caratteristica e ostinata dell'estetica musicale contemporanea, che con il proprio atto di nascita sancisce la necessità di una considerazione formale dell'intreccio sonoro. Il già citato “formalismo” di Eduard Hanslick rappresenta dunque un passo in avanti sulla ricerca del perché musicale: il puro suono, se pure fosse attingibile, potrebbe offrire al massimo una spiegazione psicologica del fenomeno musicale, mai una reale descrizione di ciò che va in scena quando suoniamo un brano o ascoltiamo un'esecuzione. Limitarsi alla causa materiale della musica vuol dire prendere in considerazione solamente l'elemento sonoro e il suo correlato psico-fisico, l'emozione suscitata dal tono, dal ritmo e dal timbro. Ma una simile considerazione, pare dire Hanslick, non individua ciò che è proprio della musica, ovvero il movimento di forme sonore la cui espressività è autonoma e non strumentale, non subordinata cioè alla trasmissione di alcun contenuto extramusicale. In questo senso, invocare il principio formale non significa rinunciare alla causa materiale bensì cogliere la necessaria interdipendenza della due cause. Il formalismo non è dunque alternativo a un possibile “materialismo” musicale, ma ne ingloba le motivazioni più profonde: il binomio forma/materia non indica una dicotomia tra apparenza e sostanza ma la coesistenza di due dimensioni nella realtà inseparabili²³.

La centralità della forma viene ribadita però anche dalle teorie isomorfiche, che al formalismo si richiamano e al contempo si contrappongono. Esempiare in questo senso è il progetto di Susanne K. Langer: così come sul piano

²³ Così scrive Carl Dahlhaus a proposito della disputa tra neo-tedeschi, fautori della musica a programma, e formalisti hanslickiani: «Nell'interpretazione del concetto di forma musicale, la dialettica platonica e neoplatonica di essenza e forma fenomenica fu scambiata con la dialettica aristotelica di materia e formazione categoriale» (Carl DAHLHAUS, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, Bärenreiter 1976; trad. it. *L'idea di musica assoluta*, Firenze, La Nuova Italia 1988, p. 138).

linguistico²⁴ proposizione e fatto sono legate da una forma logica comune, allo stesso modo in campo musicale è possibile rintracciare un'analogia strutturale tra forma espressiva e vita emotiva. Nell'articolazione musicale si può dunque trovare una stilizzazione della forma del sentimento, ricongiungendo in tal modo ciò che il formalismo più severo avrebbe separato, vale a dire forma e contenuto. La musica viene considerata come un composto ilemorfico la cui capacità espressiva deriva da un'intima organizzazione formale.

Causa efficiente

La gran parte delle ricerche svolte in ambito analitico e ispirate alla teoria di Langer proseguono l'indagine sul terreno dell'espressività, interrogandosi – come si è detto – sulla capacità della musica di comunicare contenuti di diverso tipo. Domandosi “che cosa dice la musica?” ci si chiede più raramente “chi” sia colui che nella musica si esprime, vale a dire quale sia la causa efficiente dell'agire musicale. Ma un'indagine che prenda in esame la causa materiale e la causa formale della musica trascurando la causa efficiente non può che condurre a una ricostruzione astratta della realtà musicale: ci si trova così a dover rendere conto della costituzione di una mera struttura sonora. Quel che non si prende in considerazione è il fatto che, proprio in quanto composizione di materia e forma, la musica va considerata come il prodotto del lavoro di qualcuno, responsabile del processo formativo.

A questo punto le risposte oscillano tra due poli: da una parte, la musica è opera del compositore; dall'altra, l'interprete che esegue un brano si propone come nuovo artefice. La polarità di compositore e interprete è al centro di un importante dibattito nell'Italia degli anni Trenta e Quaranta: se per il crociano Alfredo Parente l'unico autore dell'opera deve essere considerato il compositore (mentre il lavoro dell'interprete viene considerato un semplice fatto

²⁴ Il modello linguistico cui si ispira Susanne K. LANGER (*Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, London, Harvard University Press 1942, trad. it. *Filosofia in una nuova chiave: linguaggio, mito, rito e arte*, Roma Armando 1965; EAD., *Feeling and Form: A Theory on Art Developed from Philosophy in a New Key*, London, Routledge and Kegan Paul 1953, trad. it. *Sentimento e forma*, Milano, Feltrinelli 1965) è per ammissione della stessa autrice la *pictural theory of meaning* presentata da Wittgenstein nel *Tractatus logico-philosophicus*. Langer riconosce nel filosofo uno dei suoi punti di riferimento, accanto a Cassirer, Russell e Carnap. Per un confronto tra Langer e Wittgenstein, rimandiamo a Stefano OLIVA, *La chiave musicale di Wittgenstein. Tautologia, gesto, atmosfera*, Milano-Udine, Mimesis 2016.

tecnico, e dunque non artistico), per il gentiliano Salvatore Pugliatti l'attualizzazione dovuta all'intervento dell'interprete fa di quest'ultimo un nuovo creatore. Gli strascichi della disputa si fanno sentire ancora negli anni Cinquanta, quando Graziosi, Mila e Pareyson denunciano la nettezza delle due posizioni²⁵. La questione tocca un punto sensibile, un'antinomia costitutiva dell'estetica musicale. A dimostrazione della rilevanza di tale problema, gli studi recenti sull'improvvisazione musicale²⁶ hanno ripreso il tema del rapporto tra musica e persona, presentando per così dire il punto medio delle due alternative in campo, la condizione in cui puntualmente compositore e interprete coincidono.

Interrogarsi sulla causa efficiente della musica significa riconoscere la provenienza umana del suono musicale²⁷. Ma ciò comporta anche l'inserimento della musica nella rete delle pratiche umane, nell'insieme multiforme dei giochi linguistici, nel binomio di azione e produzione di cui si compone la vita dell'uomo. Proprio per questo non si può riconoscere l'origine umana della musica senza interrogarsi sulla sua intima finalità.

Causa finale

²⁵ Come ricorda Massimo MILA (*L'esperienza musicale e l'estetica*, Torino, Einaudi 1950), la disputa italiana intorno al ruolo dell'interprete musicale prende il via grazie a un articolo di G. M. Gatti pubblicato sulla «Rassegna musicale» nel maggio-giugno 1930. Giorgio GRAZIOSI (*L'interpretazione musicale*, Torino, Einaudi 1952) affronta la questione proponendo una soluzione di mediazione tra le posizioni crociane e gentiliane. Luigi PAREYSON approfondisce il problema dell'interpretazione prima in *Estetica. Teoria della formatività* (Torino, Edizioni di Filosofia 1954; nuova ed., Bompiani, Milano 1988) e poi, in modo più dettagliato, in *Verità e interpretazione* (Milano, Mursia 1971; nuova ed. in *Opere complete*, vol. 10, Milano, Mursia 2009).

²⁶ La continuità tra i recenti studi sull'improvvisazione e la questione dell'interpretazione musicale, oggetto del dibattito italiano già menzionato, trova testimonianza nel saggio di Alessandro BERTINETTO, *Improvvisazione e formatività*, «Annuario filosofico», 25, 2009, pp. 145-74. A tal proposito, si veda anche Stefano OLIVA, *Spunti per un'estetica musicale nella teoria della formatività*, «Annuario filosofico», 27, 2012, pp. 109-30. Sempre di Bertinetto, si veda il più recente *Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, Roma, il glifo 2016.

²⁷ L'origine umana e personale dell'esperienza musicale viene così presentata da Marcello La Matina nel suo recente volume dedicato al rapporto tra musica, linguaggi e forme di vita: «Il suono [musicale] si manifesta all'uomo come richiamo: come significante che esprime il soggetto dell'enunciazione. Ha una funzione indicale, che fa pensare a un dimostrativo. Concepire la musica e il suono musicale come aspettativa di una relazione a noi è parso un modo per richiamarci ad una possibile, originaria, relazionalità insita nell'esperienza del linguaggio» (Marcello LA MATINA, *Note sul suono. Filosofia dei linguaggio e forme di vita*, Ancona, Le Ossa 2014, p. 200).

Si arriva così al senso più specifico della domanda “perché la musica?”. In effetti, il quesito intorno alla causa di un fenomeno ne adombra già la possibile finalità: per questo motivo origine e fine in una certa misura si presuppongono e si richiamano a vicenda. Stabilire la provenienza umana della forma sonora della musica conduce necessariamente a chiedersi perché l'uomo senta il bisogno di cantare, battere il tempo, suonare e quale sia lo scopo di tali attività. Verso quale destinazione si dirige la musica?

Sentiamo qui che l'interrogativo è diretto al cuore dell'agire musicale. A una simile domanda si può tentare di rispondere in molti modi differenti, chiamando in causa o negando il valore evoluzionistico della musica²⁸ o, in maniera diametralmente opposta, intavolando una discussione sull'orizzonte metafisico dischiuso dall'arte dei suoni²⁹. In realtà, chiedersi perché si faccia musica implica una torsione speculativa analoga a quella imposta dalla domanda sul perché si parli: dal momento che la nostra vita è così profondamente segnata dalle nostre pratiche, interrogarsi su di esse significa porsi in una posizione di alterità rispetto a se stessi. Ciò è ovviamente possibile, ma a causa della ricorsività tipica della domanda “perché?” ci si trova presto in imbarazzo: di qui la constatazione wittgensteiniana secondo cui, a un certo punto, le spiegazioni in merito al nostro agire hanno un termine e non ci resta

²⁸ Secondo Steven PINKER (*How the Mind Works*, New York, Norton & Company 1997) e Dan SPERBER (*Explaining Culture. A Naturalistic Approach*, Oxford, Blackwell 1998) la musica non ha alcuna funzione evolutiva ma rappresenta un mero gioco ricreativo. Contro tale idea, riprendendo una tesi già di Charles Darwin, Steven J. MITHEN (*The Singing Neanderthals. The Origins of Language, Music, Mind and Body*, London, Weidenfeld & Nicolson 2005; trad. It. *Il canto degli antenati. Le origini del linguaggio, della musica, della mente e del corpo*, Torino, Codice 2007) afferma che nell'*Homo sapiens* la musica ha preceduto il linguaggio svolgendo un ruolo adattivo di richiamo sessuale.

²⁹ Secondo la ricostruzione di Lydia GOEHR, (*The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford Clarendon Press 1992, trad. It. *Il museo immaginario delle opere musicali*, a cura di L. Giombini e V. Santarcangelo, Milano-Udine, Mimesis 2016; EAD. *The Quest of Voice. On Music, Politics, and the Limits of Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon Press 2004), ripresa da Alessandro BERTINETTO (*Il pensiero dei suoni*, Milano, Bruno Mondadori 2012, p. 10), all'istanza formalista si contrappone un'istanza di trascendenza che trova espressione nella “metafisica della musica” di autori come Arthur Schopenhauer, Ernst Bloch e il già citato Vladimir Jankélévitch. Comune a questi tre autori è l'idea che la musica possa condurre l'ascoltatore verso una realtà ulteriore, sia essa la Volontà, l'utopia comunitaria o l'ineffabile nominazione di Dio.

che dare una descrizione del nostro operato³⁰. Su questa base è dunque possibile riannodare i fili dell'analogia tra musica e linguaggio, precedentemente messa in discussione: entrambe le forme espressive sono un dato di fatto della nostra forma di vita, «sta[nno] lì»³¹ e la loro causa più profonda ci sfugge. Sentiamo inoltre che ogni tentativo di spiegazione risulterebbe parziale, innescerebbe un'ulteriore interrogazione e in definitiva non risponderebbe al nostro desiderio di comprendere. Il sapere per cause può dunque lasciarci insoddisfatti:

La gente ha ancora l'idea che un giorno la psicologia spiegherà tutti i nostri giudizi estetici, e intende, con ciò, la psicologia sperimentale. [...] Supponi che si fosse trovato che tutti i nostri giudizi derivano dal nostro cervello [...]. Si potrebbe mostrare come questa sequenza di note musicali produca questo tipo particolare di reazione: fa sorridere un uomo e gli fa dire "Oh, è meraviglioso" [...]. Il problema è se questo è il tipo di spiegazione che ci piacerebbe avere quando siamo perplessi di fronte a delle impressioni estetiche³².

Il motivo dello scacco va ricercato nell'intimità tra l'oggetto d'indagine e il soggetto interrogante. In un certo senso, proprio perché la causa efficiente della musica fa segno verso l'operatività umana, l'indagine intorno alla causa finale tende a sfuggire la presa. Qualunque risposta fossimo disposti a dare – si fa musica per comunicare stati d'animo, si fa musica per richiamare le attenzioni sessuali del partner, si fa musica per padroneggiare un corso di eventi in una cornice finzionale, si fa musica per piacere, o per esercizio – impallirebbe di fronte a un ulteriore interrogativo: "sì, ma *perché?*". Le momentanee risposte che siamo in grado di immaginare forniscono in realtà una *descrizione* – sebbene parziale – di ciò che effettivamente facciamo quando facciamo musica e non individuano realmente la causa finale.

³⁰ «Quando ho esaurito le giustificazioni arrivo allo strato di roccia, e la mia vanga si piega. Allora sono disposto a dire: "Ecco agisco proprio così"» (Ludwig WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Basil Blackwell 1953; trad. it. *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi 1995, p. 113).

³¹ «Non devi dimenticare che il giuoco linguistico è, per così dire, qualcosa di imprevedibile. Voglio dire: non è fondato, non è ragionevole (o irragionevole). Sta lì – come la nostra vita» (Ludwig WITTGENSTEIN, *Über Gewissheit*, Oxford, Blackwell 1969; trad. it. *Della certezza*, Torino, Einaudi 1978, p. 91).

³² Ludwig WITTGENSTEIN, *Lectures and conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, Oxford, Blackwell 1966 (trad. it. *Lezioni e conversazioni su etica, estetica, psicologia e credenza religiosa*, Milano, Adelphi 1992, p. 81).

Conclusioni

Cercando di sfuggire al pregiudizio che assimila la musica a un linguaggio *sui generis*, abbiamo posto la domanda “perché la musica?” tentando di rispondere seguendo le diverse direzioni suggerite dallo schema delle quattro cause aristoteliche. Le brevi riflessioni dedicate ai diversi aspetti – materiale, formale, efficiente e finale – non avevano la pretesa di esaurire la complessità dei problemi ma quella di presentare *en gros* le linee di sviluppo lungo cui è possibile ricercare le cause della musica, linee di sviluppo effettivamente seguite da alcuni tra i più rilevanti orientamenti dell’estetica musicale contemporanea.

Da una considerazione sintetica, che prenda in esame le quattro cause, è possibile trarre un’immagine della musica come fenomeno complesso. La molteplicità delle cause riflette la varietà delle possibili prospettive sulla musica, intesa al contempo come *energeia* e come *ergon*. In particolare, considerare la musica come composto ileomorfo significa concentrare l’attenzione (non in maniera esclusiva, ma privilegiata) sull’organizzazione interna dell’intreccio sonoro, ovvero prendere in esame la musica in quanto opera. Interrogarsi sull’origine umana dell’agire musicale e sulla sua finalità vuol dire invece considerare la musica in quanto prassi. Causa materiale e causa formale orientano così la nostra comprensione della musica come *fatto*, mentre causa efficiente e causa finale sollecitano una considerazione della musica nel suo *farsi*.

L’itinerario proposto dalle quattro cause – itinerario da noi semplicemente impostato – ha l’obiettivo di prendere in considerazione la musica sotto le due specie dell’opera e dell’azione, esaminandone tanto la dimensione poetica quanto quella pratica. Vista nella duplice veste di *ergon* ed *energeia*³³, la musica si presenta ora come un fenomeno complesso, il cui studio riguarda tanto l’estetica quanto l’etica, tanto la musicologia quanto la filosofia. L’itinerario

³³ Distinguere nella musica l’*ergon* dall’*energeia* vuol dire riconoscere che, accanto all’opera, nella musica si trova sempre un aspetto pratico. Se si riprende la distinzione aristotelica tra *poesis* e *praxis*, si vede bene come la domanda sul perché della musica sia piuttosto problematica. Da una parte, infatti, la musica è attività poetica che ha come finalità la produzione di un’opera; dall’altra, la prassi musicale è in una certa misura autonoma e, dunque, fine a se stessa, priva di una meta esterna al suo stesso agire. Un’attività musicale dunque riflessiva e tautologica. In questa direzione va d’altronde la constatazione di Luciano Berio, secondo cui «[...] la musica è tutto quello che si ascolta con l’intenzione di ascoltare musica» (Luciano BERIO, *Intervista sulla musica*, Bari, Laterza 1981, p. 7).

proposto, più che dare risposte, apre in realtà domande ulteriori, ma allo stesso tempo prova a tirar fuori la riflessione dal pantano delle domande sul senso della musica, ampliando la prospettiva dalla sola costruzione sonora (corrispondente alle prime due cause) alla dimensione più propriamente antropologica dell'agire musicale (adombrata dalle ultime due). Su questo terreno l'indagine si complica, entrando in contatto con discipline meno direttamente legate alle speculazioni sulla musica. Di contro, in questa direzione si apre uno spazio ancora da percorrere. Uno spazio in gran parte inesplorato, o visto solo per *via negationis*, come suggerisce la risposta di Darius Milhaud al quesito di Berio:

Berio: «Perché la musica?»

Milhaud: «E perché no?».³⁴

Bibliografia

- ADORNO Theodor W., *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, J.C.B. Mohr 1949 (trad. It. *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi 2002).
- ADORNO Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1970 (trad. It. *Teoria estetica*, Torino, Einaudi 2009).
- BERIO Luciano, *Intervista sulla musica*, Bari, Laterza 1981.
- BERIO Luciano, *C'è musica e musica*, Milano, Feltrinelli 2013.
- BERTINETTO Alessandro, *Improvvisazione e formatività*, «Annuario filosofico», 25, 2009, pp. 145-74.
- BERTINETTO Alessandro, *Il pensiero dei suoni*, Milano, Bruno Mondadori 2012.
- BERTINETTO Alessandro, *Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, Roma, il glifo 2016.
- DAHLHAUS Carl, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, Bärenreiter 1976 (trad. it. *L'idea di musica assoluta*, Firenze, La Nuova Italia 1988).
- FLORENSKIJ Pavel, *Antinomija jazyka*, «Studia Slavica Hung», 32, 1-4, 1986 (trad. it. *Le antinomie del linguaggio*, Id., *Attualità della parola. La lingua tra scienza e mito*, a cura di E. Treu, Milano, Guerini 2013).

³⁴ ID., *C'è musica e musica*, Milano, Feltrinelli 2013, p. 35.

GOEHR Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford Clarendon Press 1992 (trad. It. *Il museo immaginario delle opere musicali*, a cura di L. Giombini e V. Santarcangelo, Milano-Udine, Mimesis 2016).

GOEHR Lydia, *The Quest of Voice. On Music, Politics, and the Limits of Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon Press 2004.

GRAZIOSI Giorgio, *L'interpretazione musicale*, Torino, Einaudi 1952.

HANSLICK Eduard, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854 (trad. it. *Il Bello musicale*, Palermo, Aesthetica 2001).

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris, Armand Colin 1961 (trad. it. *La musica e l'ineffabile*, Napoli, Tempi Moderni 1985).

KIVY Peter, *Introduction to a philosophy of music*, Oxford, Oxford University Press 2002 (trad. it. *Filosofia della musica. Un'introduzione*, Torino, Einaudi 2007).

KIVY Peter, *Music, science, and semantics*, in ID., *Sounding off. Eleven Essays in the Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press 2012, pp. 164-188.

LA MATINA Marcello, *Note sul suono. Filosofia dei linguaggio e forme di vita*, Ancona, Le Ossa 2014.

LANGER, Susanne K., *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, London, Harvard University Press 1942 (trad. it. *Filosofia in una nuova chiave: linguaggio, mito, rito e arte*, Roma Armando 1965).

LANGER, Susanne K., *Feeling and Form: A Theory on Art Developed from Philosophy in a New Key*, London, Routledge and Kegan Paul 1953 (trad. it. *Sentimento e forma*, Milano, Feltrinelli 1965).

LENTINI Domenica, *Introduzione a EAD.*, (a cura di) *La musica e le emozioni. Percorsi nell'estetica analitica*, Milano-Udine, Mimesis 2014.

LEVINSON Jerrold, *The Pleasure of Aesthetics*, Ithaca, Cornell University Press 1996.

MATRAVERS Derek, *Art and Emotion*, Oxford, Clarendon Press 1998.

MILA Massimo, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Torino, Einaudi 1950.

MITHEN Steven J., *The Singing Neanderthals. The Origins of Language, Music, Mind and Body*, London, Weidenfeld & Nicolson 2005 (trad. It. *Il*

canto degli antenati. Le origini del linguaggio, della musica, della mente e del corpo, Torino, Codice 2007).

NANCY Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Métailié 1992 (trad. It. *Corpus*, Napoli, Cronopio 1995).

OLIVA Stefano, *Spunti per un'estetica musicale nella teoria della formatività*, «Annuario filosofico», 27, 2012, pp. 109-30.

OLIVA Stefano, *La chiave musicale di Wittgenstein. Tautologia, gesto, atmosfera*, Milano-Udine, Mimesis 2016.

PAREYSON Luigi, *Estetica. Teoria della formatività*, Torino, Edizioni di Filosofia 1954 (nuova ed., Bompiani, Milano 1988).

PAREYSON Luigi, *Verità e interpretazione*, Milano, Mursia 1971 (nuova ed. in *Opere complete*, vol. 10, Milano, Mursia 2009).

PATEL Aniruddh D., *Music, Language, and the Brain*, Oxford, Oxford University Press 2008 (trad. It. *La musica, il linguaggio, il cervello*, Roma, Fioriti 2014).

PINKER Steven, *How the Mind Works*, New York, Norton & Company 1997.

ROSS Alex, *The Rest is Noise: Listening to the XX Century*, New York, Farrar, Straus and Giroux 2007 (trad. It. *Il resto è rumore: ascoltando il XX secolo*, Milano, Bompiani 2009).

SCRUTON Roger, *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*, London-New York, Continuum 2009.

SPERBER Dan, *Explaining Culture. A Naturalistic Approach*, Oxford, Blackwell 1998.

VIZZARDELLI Silvia, *Battere il tempo. Estetica e metafisica in Vladimir Jankélévitch*, Macerata, Quodlibet 2003.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Basil Blackwell 1953 (trad. it. *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi 1995).

WITTGENSTEIN Ludwig, *The Blue and Brown Books*, Oxford Blackwell 1958 (trad. it. *Libro blu e Libro marrone*, Torino, Einaudi 1983).

WITTGENSTEIN Ludwig, *Lectures and conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, Oxford, Blackwell 1966 (trad. it. *Lezioni e conversazioni su etica, estetica, psicologia e credenza religiosa*, Milano, Adelphi 1992).

WITTGENSTEIN Ludwig, *Über Gewissheit*, Oxford, Blackwell 1969 (trad. it. *Della certezza*, Torino, Einaudi 1978).

WOLFF Francis, *Pourquoi la musique?*, Paris, Fayard 2015.